



Sandrine Gill (dir.)

Chaillot, lieu de tous les arts

Publications des Archives nationales

Jeanne d'Arc au bûcher au Palais de Chaillot de 1939 à 1942 : une simple reprise ?

Pascal Lécroart

DOI : 10.4000/books.pan.2520
Éditeur : Publications des Archives nationales
Lieu d'édition : Pierrefitte-sur-Seine
Année d'édition : 2020
Date de mise en ligne : 20 avril 2020
Collection : Actes
ISBN électronique : 9791036558375



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

LÉCROART, Pascal. *Jeanne d'Arc au bûcher au Palais de Chaillot de 1939 à 1942 : une simple reprise ?* In : *Chaillot, lieu de tous les arts* [en ligne]. Pierrefitte-sur-Seine : Publications des Archives nationales, 2020 (généré le 10 septembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pan/2520>>. ISBN : 9791036558375. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pan.2520>.

Ce document a été généré automatiquement le 10 septembre 2020.

Jeanne d'Arc au bûcher au Palais de Chaillot de 1939 à 1942 : une simple reprise ?

Pascal Lécroart

- 1 La riche histoire du théâtre du Palais de Chaillot, au moins depuis sa reconstruction en 1937 selon les plans des frères Niermans, a souvent rencontré l'Histoire, parfois pour le meilleur – la signature de la Déclaration universelle des droits de l'homme le 10 décembre 1948 –, et parfois pour le pire – un rassemblement du parti nazi en octobre 1942¹. Officiellement inauguré le 24 février 1939, le Théâtre du Palais de Chaillot a été placé sous la direction de Paul Abram, seulement six mois avant que n'éclate la Seconde Guerre mondiale. L'Occupation le marque d'emblée de son empreinte : son directeur est révoqué par Vichy comme juif et il sera obligé de vivre caché pendant toute cette période². Il est remplacé par Pierre Aldebert (1889-1966) qui, cas singulier par rapport aux théâtres nationaux, n'aura pas à démissionner à la Libération malgré l'utilisation de la salle pour des activités collaborationnistes. Il restera directeur jusqu'à la nomination de Jean Vilar en 1951. Le fonctionnement propre de Chaillot explique vraisemblablement cette exception : à l'inverse de l'Opéra, de la Comédie-Française et de l'Odéon, la salle n'est pas soumise de manière globale à une programmation établie par son directeur qui en porterait la responsabilité. Le Théâtre du Palais de Chaillot, aux moyens financiers totalement insuffisants, donne, pendant l'Occupation, quelques spectacles originaux, presque toujours dans des mises en scène de Pierre Aldebert. Outre de nombreux concerts, Chaillot accueille, de manière impersonnelle, des spectacles montés ailleurs qui trouvent, dans ce lieu, une destination plus ouverte et plus populaire, dans l'héritage de la politique menée depuis 1920 avec la direction de Firmin Gémier. Après la Libération, la salle propose différents galas de soutien au bénéfice des combattants, des résistants et des alliés.
- 2 Pendant l'Occupation, Chaillot est surtout un grand lieu de la vie musicale parisienne. Malgré son acoustique jugée d'emblée peu valorisante, la salle, avec ses 2 800 places, offre une jauge supérieure à celle de la Salle Pleyel, limitée à 2 500 places environ³, dont

l'acoustique fait également l'objet de critiques. Chaillot a ainsi régulièrement accueilli de grands concerts d'orchestres allemands, en tournées de propagande, sur des programmes entièrement germaniques. Dès juin 1941, le jeune chef d'orchestre Herbert von Karajan y dirige un concert de l'orchestre de l'Opéra de Berlin dans un programme Wagner, en présence de Winifried Wagner, veuve de Siegfried Wagner, fils de Richard, et sympathisante nazie de la première heure ; l'événement fait l'objet d'un reportage pour le journal cinématographique⁴. C'est le début d'une longue série : le 17 juillet 1944, l'Orchestre philharmonique de Berlin, placé sous la direction de Hans Knappertsbusch dans un programme Beethoven, Brahms et Wagner, fait encore salle comble⁵. Parallèlement, Chaillot accueille aussi les grandes manifestations de l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, la vieille salle du Conservatoire, rue de Madrid, ayant une jauge désormais trop limitée (moins de 1 000 places). Son directeur, Charles Münch, y défend vigoureusement le répertoire français et tente, sur le fil, malgré son exposition, d'éviter toute compromission collaborationniste. Membre du Front national – mouvement de la Résistance –, il recevra la Légion d'honneur en 1945 pour ses activités clandestines en faveur des musiciens. De ce point de vue, Chaillot offre un visage contrasté et s'oppose au Théâtre des Champs-Élysées, lieu d'exercice de l'Orchestre de Radio-Paris, son principal concurrent, à l'inscription collaborationniste nettement plus uniforme.

- 3 On connaît les débats multiples et les polémiques suscités par tous les travaux historiques concernant l'Occupation allemande et les arts. Depuis presque vingt ans, de nombreuses études ont paru concernant la musique et les musiciens pendant cette période. Cet article tentera de s'inscrire dans ce vaste panorama à travers la présentation et l'analyse d'un cas précis : celui des deux exécutions de *Jeanne d'Arc au bûcher*, oratorio-dramatique de Claudel et Honegger, d'emblée perçu comme une réalisation capitale à l'époque. Chaillot a en effet accueilli sa création parisienne le 13 juin 1939, puis sa reprise importante presque trois ans plus tard, le 25 juin 1942, en pleine Occupation. Quel sens a-t-on alors donné à cet événement ? Après avoir retracé le contexte général qui a présidé à la naissance de cette œuvre et à cette création parisienne de 1939, j'étudierai, à partir de différents documents d'époque, le positionnement ambigu et complexe de cette apparente reprise⁶.

Le contexte de la création parisienne au Palais de Chaillot

- 4 La création parisienne de *Jeanne d'Arc au bûcher* de Claudel et Honegger⁷ au Palais de Chaillot, le 13 juin 1939, tient presque du hasard. L'œuvre avait été originellement commandée par la mécène, danseuse et comédienne Ida Rubinstein⁸ en 1934 à l'écrivaine Jeanne d'Orliac et au compositeur Arthur Honegger. Elle devait s'inspirer des représentations de théâtre médiéval proposées par les étudiants de la Sorbonne, sous l'égide du médiéviste Gustave Cohen, avec la participation de Jacques Chailley qui venait de fonder le chœur de la Psalette Notre-Dame. Mais le travail de l'écrivaine ne convient pas : Ida Rubinstein se tourne alors vers Paul Claudel qui écrivait pour elle une œuvre d'inspiration biblique, *La Sagesse ou la parabole du festin*, dont Darius Milhaud composait la musique. Le texte de *Jeanne au bûcher* est rédigé à la fin de 1934, tandis qu'Honegger construit sa partition entre mars et décembre 1935. Les représentations des deux œuvres auraient dû avoir lieu à l'Opéra de Paris, mais se trouvent sans cesse

repoussées par la mécène, au grand dam des auteurs. Finalement, l'œuvre est créée en Suisse alémanique, à Bâle, le 11 mai 1938, sous la direction de Paul Sacher, avec Ida Rubinstein dans le rôle-titre. À la suite du succès de cette création, la mécène accepte que l'œuvre soit donnée en création française à Orléans, le 8 mai 1939, lors des Fêtes Jeanne d'Arc, à l'initiative de l'évêque d'Orléans, M^{gr} Courcoux, en présence du nonce Valerio Valeri et de Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale. L'Orchestre philharmonique de Paris assure cette création française sous la direction de Louis Fourestier avec les chœurs de Félix Raugel.

- 5 Le succès et le soutien officiel des représentants de l'État a permis une reprise très rapide à Paris, le 13 juin 1939, dans la salle du Palais de Chaillot alors disponible, avec les mêmes interprètes dont Jean Hervé dans le rôle de Frère Dominique. La comparaison de l'en-tête des programmes montre l'évolution du cadre : en mai, il n'était question que des « Fêtes traditionnelles de Jeanne d'Arc » de la « ville d'Orléans », là où la création parisienne mentionne que l'œuvre est donnée « Sous le haut patronage de M. le Président de la République, sous la présidence d'honneur de M. Georges Bonnet, Ministre des Affaires étrangères, et de M. Jean Zay, Ministre de l'Éducation nationale, sous la présidence de M. le Professeur Gustave Roussy, Recteur de l'Académie de Paris, et de M. Georges Huysman, directeur général des Beaux-Arts ». C'est presque une création officielle pour une œuvre écrite sur un sujet à dimension nationale. Pour l'occasion, on s'est servi, en fond de scène, des importants éléments de décor réalisés par Alexandre Benois – qui a ainsi sa place dans le programme – en vue des représentations à l'Opéra de Paris. Cela confère un prestige supplémentaire à cette première parisienne. De manière presque simultanée, Paul Sacher a dirigé une reprise de l'œuvre à Bâle puis à Zurich, les 10 et 11 mai 1939, toujours avec la mécène dans le rôle principal et Jean Hervé à son côté. En l'espace d'un mois, Ida Rubinstein a donc assuré quatre exécutions de l'ouvrage. Les comptes rendus sont nombreux et extrêmement louangeurs pour la quasi-totalité d'entre eux, en allemand pour la Suisse alémanique, en français et même en anglais⁹. Le rayonnement de l'œuvre s'étend en 1940 : le 22 février, Ida Rubinstein redonne l'ouvrage à la salle Pleyel avec, pratiquement, la même distribution qu'en juin 1939. Enfin, entre le 1^{er} et le 3 mars, Ida Rubinstein et Jean Hervé assurent la création en Belgique sous la direction de Louis de Vocht, avec trois exécutions à Bruxelles et une à Anvers.
- 6 Jeanne d'Arc était toujours, dans les années trente, un sujet particulièrement à la mode. Dans le domaine musical, on compte notamment la *Messe pour le 500^e anniversaire de la mort de Jeanne d'Arc* de Paul Paray, créée à Rouen en 1931, *Paysage pour une Jeanne d'Arc à Domrémy*, œuvre symphonique de Jean Rivier (1936), la suite symphonique *Jeanne d'Arc* de Manuel Rosenthal, en 1936, d'après le roman de Joseph Delteil dont Maurice Ravel aurait voulu tirer un opéra, la cantate *Jeanne d'Arc* (1937), pour chœur et orchestre, de Roland-Manuel, dans le cadre du spectacle *Liberté* du Front populaire, la symphonie concertante *Jeanne d'Arc* de Maurice Jaubert pour soli, chœur et orchestre la même année. Cependant, dès sa création, *Jeanne d'Arc au bûcher* s'impose de manière particulièrement forte et, déjà, dans des cadres de réception très différents selon les lieux et les moments. La création en Belgique dans le contexte de guerre a, par exemple, donné lieu à l'expression d'une intense ferveur francophile naturellement inexistante lors de la création à Bâle.

La reprise à Chaillot en 1942

- 7 La période de l'Occupation, qui constitue, à nos yeux et aux yeux des contemporains, une rupture profonde, n'empêche pas, sur le plan artistique, une forme de continuité : Jeanne d'Arc fait cette fois l'objet d'un véritable culte par Pétain et le régime de Vichy – mais immédiatement disputé par la Résistance. L'héroïne nationale est, plus que jamais, à la mode, tout en étant l'objet d'un culte ambigu. En mai 1941, plusieurs villes de la zone non-occupée montent un immense spectacle collectif, *Portique pour une fille de France*, de Pierre Schaeffer et Pierre Barbier et, l'année suivante, sept écrivains et sept musiciens collaborent à une *Jeanne d'Arc* radiodiffusée¹⁰. Dans ce contexte, *Jeanne d'Arc au bûcher* se trouve récupérée par le régime de Vichy. Avec le soutien du Groupe Jeune France et à l'instigation de Pierre Schaeffer, l'œuvre est donnée à Lyon dans une mise en scène luxueuse de Pierre Barbier en juillet 1941, avant une tournée d'un mois par train dans 26 villes de la zone non-occupée. Pétain assiste à la première, à distance de Claudel qui est présent mais s'est brouillé avec le metteur en scène. Honegger, en revanche, qui n'a pas la moindre sympathie pour le régime de Vichy, n'a pas fait le déplacement. La presse salue, dans sa presque totalité, le choix de l'œuvre, symbolisant une forme de survivance et de renaissance possible de la grandeur de la France. Mais *L'Action française* se distingue : tout en louant la musique, le journal se moque du texte de Claudel et rappelle, de manière satirique, la création à Orléans « où Mme Ida Rubinstein innait [sic]... Jeanne d'Arc ! Signe des temps ! »¹¹.
- 8 La reprise dans le Paris occupé de 1942 offre un nouveau cadre d'interprétation. L'œuvre y est redonnée pour la première fois depuis les deux exécutions de 1939 et 1940 dans le cadre de la « Semaine Honegger » : un ensemble de quatre concerts consacrés au compositeur pour fêter son cinquantième anniversaire, allant de la musique de chambre à des œuvres symphoniques et chorales. Le premier est celui organisé au Palais de Chaillot le jeudi 25 juin 1942. *Jeanne au bûcher* y est précédée de la création de la *Symphonie n° 2 pour cordes*, commande de Paul Sacher créée à Bâle un mois auparavant. Il s'agit, en même temps, du quatrième des concerts de gala qui font la clôture de la saison de l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, ouverte en octobre. Le programme en avait été particulièrement chargé :
- 9 - Jeudi 4 juin 1942 : festival Fauré-Debussy,
- 10 - Jeudi 11 juin 1942 : festival Bach-Françaix, proposant la création de son oratorio *L'Apocalypse de saint Jean*,
- 11 - Jeudi 18 juin 1942 : festival Beethoven, imposé à Charles Munch, avec le pianiste Wilhelm Kempt¹².
- 12 Ces quatre concerts ont bénéficié d'un même cadre pour leur organisation. Dans l'entête du programme de la répétition générale ouverte aux étudiants¹³, il est clairement précisé :

Figure 1



En-tête du programme du Festival Honegger

Collection privée

- 13 Le « Comité national de propagande pour la musique » avait été fondé en janvier 1931 avec cet objectif :
- Engager les chefs de famille à cultiver chez leurs enfants le goût de la musique ; faire l'éducation musicale du public ; donner à l'enseignement et à la culture de la musique parmi la jeunesse un caractère obligatoire sans qu'on puisse dire qu'il y ait contrainte, en ce sens que la musique doit procurer à l'enfant comme à l'homme adulte la détente indispensable à tout labeur intellectuel ou manuel¹⁴.
- 14 Vient ensuite la mention des « Jeunesses musicales de France » qui, fondées par René Nicolay, ont trouvé, dans ces quatre concerts, l'occasion de leur première manifestation : être membre de l'organisation permettait aux jeunes lycéens ou étudiants d'assister à la répétition générale pour un prix modique¹⁵.
- 15 Si les mentions précédentes étaient sans doute spécifiques au programme de la répétition générale, il n'en est pas de même des suivantes. La firme de disques « La voix de son maître » était très active en cette période : placée sous la direction de Jean Bérard, elle avait notamment assurée, en 1941, l'enregistrement mythique de *Pelléas et Mélisande*, dirigé par Roger Désormière et celui de *La Danse des morts*, oratorio également signé par Claudel et Honegger, avant celui de *Jeanne d'Arc au bûcher* en 1943. « La Triade », enfin, est une association fondée par la cantatrice Mona Péchenart en 1942, destinée à favoriser les relations entre les artistes¹⁶.

Le programme de 1942

- 16 Le contenu du programme est dû à Jacques Chailley. Il se compose d'une présentation de la *Symphonie n° 2* et de *Jeanne d'Arc au bûcher*. Chailley rappelle son implication dans la genèse de cet ouvrage et présente ensuite une courte analyse, scène par scène. Le contexte de l'Occupation paraît d'abord totalement absent, mais on relève néanmoins quelques éléments qu'on pourra juger révélateur :
- 17 - la volonté d'insérer l'œuvre dans son époque antérieure, au cours des années 1930. Le programme rappelle les circonstances de sa composition depuis les représentations de théâtre médiéval par la troupe des « Théophiliciens », formée d'étudiants de lettres de la Sorbonne, sans que le nom du professeur Gustave Cohen, médiéviste qui avait été son principal garant et son animateur, alors exilé aux États-Unis, n'apparaisse,
- 18 - la mention explicite, en revanche, de la commanditaire, Ida Rubinstein, qui était alors réfugiée en Angleterre et apportait son soutien à la Résistance gaulliste ; on note au passage que le rôle de Frère Dominique est interprété, comme en 1939 et 1940, par Jean

Hervé qui avait été mis à la retraite de la Comédie-Française quelques mois auparavant, manière d'évincer un acteur qu'on accusait d'être franc-maçon,

- 19 - quelques reformulations assez étonnantes dans le résumé de l'œuvre. La scène 5 donne lieu à cette présentation : « "C'est la politique, dit frère Dominique, qui l'a menée là". Et la détestable Politique apparaît, symbolisée par le Jeu de cartes. » Or, jamais Frère Dominique n'emploie le terme de « politique ». Pour la scène 8, Chailley évoque : « les deux moitiés de la France, jadis séparées, et heureuses de se trouver enfin réunies ; heureuses d'échapper à l'influence étrangère des Anglais et de pouvoir enfin "penser Français" ». Si le début de la phrase reflète assez fidèlement le texte, jamais il n'est question explicitement dans le texte de la joie d'échapper à une influence étrangère ou de « penser français ».
- 20 Est-il possible de proposer une interprétation idéologique claire de ces reformulations ? Jacques Chailley est une personnalité aujourd'hui disputée à qui on reproche son action rapide dans le fichage des élèves juifs du conservatoire, comme secrétaire général, dès octobre 1940, par ailleurs très impliqué dans la vie musicale de cette époque, ce qui ne l'empêchera pas de rejoindre, semble-t-il en 1943, le Front national, mouvement clandestin de la Résistance, et de soutenir l'action de Claude Delvincourt, directeur du Conservatoire, qui sut protéger avec efficacité les élèves du conservatoire contre le STO et lutter contre les pressions de l'Occupant. Les éléments pointés montrent que Chailley n'est nullement dans un discours collaborationniste. Le fait de mentionner explicitement Ida Rubinstein n'était pas neutre, on y reviendra. Une dimension nationaliste est, par ailleurs, indéniable, mais faut-il prendre au premier degré la joie des contemporains de Jeanne d'Arc d'échapper à « l'influence étrangère des Anglais », ou y voir, en miroir actualisé, au second degré, une image de l'occupation allemande à laquelle on rêverait de se soustraire ?

La réception dans la presse

- 21 Dans les journaux, ce premier concert, parfois seul, parfois en lien avec l'ensemble de la semaine Honegger, a donné lieu à différents comptes rendus. L'événement étant parisien, il ne concerne qu'une presse sous contrôle allemand – et une petite partie seulement ; quand paraîtra l'enregistrement sur neuf disques de *Jeanne d'Arc au bûcher*, l'année suivante, on trouvera davantage d'échos dans la presse¹⁷. Notre étude focalisera son attention sur cinq articles :
- 22 - Marcel Delannoy, « La musique – La semaine Honegger », *Les Nouveaux temps*, 12 juillet 1942.
- 23 - Arthur Hoérée, « La semaine Honegger – Première et deuxième journée », *Comoedia*, 4 juillet 1942, p. 5.
- 24 - Serge Moreux, « La musique – La semaine Honegger », *La Gerbe*, 30 juillet 1942, p. 8.
- 25 - Georges Pioch, « La musique – Festival Honegger », *L'Œuvre*, 1er juillet 1942, p. 2.
- 26 - Lucien Rebatet, « La Musique – Le festival Honegger », *Je suis partout*, 3 juillet 1942, p. 7.
- 27 Face à cette exécution, dans la continuité de la première réception critique de l'ouvrage antérieure à la guerre, tous les comptes rendus se révèlent louangeurs, voire

dithyrambiques vis-à-vis du compositeur ; cela n'empêche pas néanmoins une diversité d'approches.

- 28 On peut s'amuser tout d'abord de la diversité de jugements sur la qualité de l'exécution : Georges Pioch se montre sans réserve :

M. Charles Munch, chef d'un orchestre impeccable et fervent, a prodigué à servir Honegger une puissance précise, une ardeur exaltante qui sont autant d'un démiurge que du plus enthousiaste des musiciens. Il a été parfaitement entendu par la chorale Yvonne Gouverné, la Schola de Sainte-Jeanne Chantal et les Petits Chanteurs d'Avon.

- 29 Il exprime pareillement « une louange unanime » aux différents solistes. En revanche, Arthur Hoérée évoque une « exécution insuffisamment mise au point », ce qui ne paraît pas étonnant, vu le programme des quatre concerts à assurer avec deux premières pour l'orchestre : *L'Apocalypse de saint Jean* le 11 juin et cette *Jeanne* qui, initialement, devait être dirigée par Honegger lui-même. Sans doute a-t-il paru plus sûr de laisser la direction de l'orchestre à son chef habituel. De son côté, Delannoy évoque les problèmes de déséquilibre entre l'orchestre et les voix : « Les récitants soutiennent contre la masse instrumentale et chorale un combat disproportionné ». Il rappelle que l'œuvre a été conçue pour l'Opéra – donc avec l'orchestre dans la fosse. Mais cela ne l'empêche pas de féliciter tous les interprètes.

- 30 On pourrait s'attendre, dans le contexte, à une valorisation idéologique de l'ouvrage qui a pour centre la figure de Jeanne d'Arc. Or les comptes rendus s'attardent très peu sur l'interprétation littéraire, voire idéologique, de l'ouvrage et sur le texte de Claudel. À titre d'exemple, Georges Pioch parle d'abord de Claudel comme « un grand poète, volontiers puéril... », puis résume :

Les dix épisodes de *Jeanne au bûcher* composent un étonnant mystère dans le style médiéval. Le ciel et la terre s'y répondent : celui-là, angélique ; celui-ci, élémentaire, voire bestiale. Peuple et Foi, Prodige et candeur.

La candeur, une candeur noble, exalte le poème de M. Paul Claudel. Le prodige est surtout dans l'œuvre d'Honegger.

- 31 Marcel Delannoy consacre un petit paragraphe à Claudel dont il cite, semble-t-il de mémoire, une conférence¹⁸ :

« Jeanne d'Arc, explique Paul Claudel, m'est apparue en cet instant suprême où ceux qui vont mourir remontent en pensée le cours achevé de leur trop courte vie. » D'où ce bouleversement simple du déroulement chronologique – et ce symbolisme constant : la Cour des Bêtes présidée par Porcus (l'évêque Cauchon). Le jeu de Cartes : cette détestable politique internationale, où les rois gagnent des deux côtés. Heurtebise : le Blé du Nord. La Mère aux tonneaux : le Vin du Midi. Et le supplice lui-même devient l'Espoir, victorieux du Doute et de la Désolation.

- 32 Bien sûr, la « détestable politique internationale », dans sa formulation anachronique, renvoie à la situation contemporaine, mais sans parti pris explicite. Hoérée, de son côté, ne consacre qu'une phrase à la portée nationaliste du texte de Claudel : « On sait ce que la pastourelle de Domrémy représente pour nous et combien le mysticisme de Paul Claudel a su vivifier *Jeanne*, cette "réunisseuse" de "toutes les mains de la France en une seule main, une telle main qu'elle ne sera plus divisée !" », avant de qualifier de « chef d'œuvre » l'« œuvre d'Honegger ».
- 33 Quant à Lucien Rebatet, fasciste convaincu et figure engagée de la collaboration, il ne s'attarde absolument pas sur l'argument. Tout en prenant ses distances avec « ce genre assez hybride que l'on pourrait appeler l'oratorio moderne, où la récitation alterne

avec le chant, peut se superposer avec l'orchestre », il termine par des piques : « Dans *Jeanne au bûcher*, il ne faut pas moins de cinq récitants, appartenant autant que possible aux scènes subventionnées, et s'exerçant sur un texte assez abscons de Paul Claudel qui était déjà fort déclinant lorsqu'il l'écrivit, en 1934. » Outre la pique contre les théâtres subventionnés – sans doute vise-t-elle Jean Hervé au premier chef –, ce texte renvoie clairement à la haine des milieux collaborationnistes pour Claudel, le diplomate d'une Troisième République honnie, haine qui se manifestera encore davantage, dans *Je suis partout*, lors des représentations du *Soulier de satin* en 1943 que Barrault, Claudel et Honegger commençaient précisément à préparer au même moment.

- 34 Paradoxalement, la création à Chaillot en 1939, pourtant sous la même forme, avait davantage suscité des commentaires à dimension nationale. André George écrivait ainsi :

Claudel entend nous donner ici une Jeanne d'Arc préservée des Beaux-Arts et des Académies ; elle ne connaît que la terre de France et le ciel – fille de Lorraine et fille de Dieu. C'est une bergère, une « Jeanne de chez nous » et qui s'épanouit dans l'héroïsme, la sainteté, le sublime parce que rien, justement, ne vient s'interposer entre la grandeur éternelle et sa divine simplicité. Les mots ont donc la saveur terrienne, le parfum des champs et l'allure des conversations vives, agrestes, que tiennent nos villageois depuis toujours¹⁹.

- 35 De même, la réception de la tournée de 1941 en zone non occupée valorisait l'œuvre « consacrée à l'idée de renaissance française authentique », expression de « l'âme de la France en 1941, consciente de son histoire, ouverte vers l'espérance de l'avenir »²⁰, comme l'écrivait André Fabre dans *La Croix*. L'enregistrement de 1943 donnera lieu à ce même type de lecture, Robert Desnos exaltant cette « œuvre nationale », « œuvre de circonstance, au plus beau sens du mot, qui demande à être entendue par les subtiles oreilles du cœur. »²¹

- 36 Le fait que ce concert entre dans la « Semaine Honegger » focalise manifestement l'attention des critiques sur le compositeur. Un point est presque toujours interrogé qu'on peut mettre en relation avec le contexte : son inscription nationale. Honegger est de nationalité suisse, mais il est né au Havre et a presque toujours résidé à Paris. En même temps, sa formation musicale et son esthétique doivent beaucoup, comme cela a toujours été relevé, à la musique allemande. Les critiques évoquent tous cette situation. Serge Moreux, dans *La Gerbe*, pose directement la question mais tente de dépasser les enjeux nationaux :

Est-il Suisse ? Est-il Français ? Il est, et cela nous suffit. Son art doit-il d'être profond à sa source germanique, d'être séduisant au climat qui l'accueille ? Peu importe : son épanouissement s'explique par la chimie de tendances multiples ! Arbre robuste et bien greffé, ses fruits résistent à la morsure du vent des montagnes comme à la flétrissure de celui des plaines d'Île-de-France. Sa musique n'est ni agressive ni fade : elle est une synthèse.

- 37 Hoérée reprend le débat, mais l'organise en fonction des deux œuvres du programme :

Essentiellement honeggérienne par sa solide construction, son souci formel, sa force rythmique, sa frénésie contenue, elle s'oppose pourtant nettement à *Jeanne au bûcher*. Ici, on sent ce que le musicien né, élevé en France, doit à son pays d'adoption. Rien de plus français que ce clair langage aux sonnailles pastorales, que ces thèmes populaires non accommodés à la sauce savante du chromatisme et du développement intempestif, que cette bonne humeur, où perce un peu de gouaille, cette truculence d'aujourd'hui, rien de plus latin que cette forme précise, ce tour direct qui dit ce qu'il a à dire sans réticences, ni repentir, ni introspection superflue et philosophaillante. À l'opposé, ce sont les apports alémaniques (les parents

d'Honegger sont d'origine zurichoise) qui, selon moi, donnent à la *Symphonie* leur accent particulier.

- 38 Delannoy n'évoque pas cette question, qui n'apparaît que de manière incidente en rassemblant les deux ouvrages : « Confusément, dans la sensibilité du public, Honegger joue le rôle wagnérien, remueur de tripes. Je persiste à voir en lui un grand musicien dramatique, très maître de l'effet ». Faut-il y lire un sous-entendu ? Là encore, c'est un lieu commun de la critique et, à l'occasion de la création à Chaillot, Gustave Samazeuilh écrivait que « Honegger est de ceux qui savent comprendre que la leçon de la Colline Sacrée, si on l'entend selon son véritable esprit, est une leçon non de sujétion mais d'indépendance²². »
- 39 Rebatet reprend la question en la posant sur un plan polémique :
- Il est arrivé que d'excellents nationaux me reprochent de considérer Honegger comme un compositeur honorant la musique française. Je pense que des concerts comme ceux de cette semaine devraient clore définitivement cette assez sottise querelle. Honegger, Suisse alémanique d'origine et d'ascendance, ne serait pas Honegger s'il était né à Zurich et non au Havre. Il fait le trait d'union entre la solidité, la carrure de la musique germanique et le pittoresque, la verve de la musique française. L'influence de notre culture, de notre esprit, prédominant [sic] manifestement chez lui. Ce serait être bien rabougri que de vouloir rejeter des artistes dont toute la carrière démontre justement la force d'attraction qu'a conservée notre pays.
- 40 Georges Pioch, sur ce point, est d'accord. Il salue un « musicien glorieux pour le génie français autant que pour son art, qu'il abonde à signer d'œuvres impérissables... ». Dans l'article qui annonçait les célébrations des 50 ans d'Honegger, il allait néanmoins nettement plus loin en se « réjou[iss]ant ici que l'on s'avise enfin, chez nous, de reconnaître que la musique française n'est égalée aujourd'hui par aucune autre en créateurs comme en œuvres et que, parmi ceux qui en font prospérer la primauté, Arthur Honegger est un des plus fertiles comme des plus grands²³. » Cette fois, il s'agissait bien de faire de l'art musical français le vainqueur d'un conflit symbolique implicite avec la musique allemande qui, depuis l'Occupation, était très clairement mis en scène. Les nazis affirmaient en effet la suprématie de la musique germanique à l'échelle européenne et il était alors interdit, par exemple, de jouer des compositeurs français sur le territoire du Reich. Honegger, pourtant suisse, était victime de cette même interdiction, à l'inverse de ses compatriotes.
- 41 On voit donc que le contexte historique marque ces critiques tout en laissant subsister une vraie diversité. Il est cependant un point implicitement davantage chargé qui mérite l'attention. On sait que l'Occupation allemande a très vite mis en action, avec l'accord et même l'anticipation de Vichy, sa politique antisémite et ses persécutions. Le milieu musical n'y échappait naturellement pas : Darius Milhaud, compagnon du Groupe des Six, est parti aux États-Unis, et Ida Rubinstein, on l'a dit, vivait en exil à Londres. Les Concerts Colonne avaient dû être rebaptisés Concerts Pierné dès 1940. Or, le 7 juin, une des mesures les plus emblématiques de cet antisémitisme d'État était entrée en vigueur : le port de l'étoile jaune. En juillet, ce sera la rafle du Vél d'Hiv.
- 42 Dans ce contexte, un élément prenait évidemment sens : le nom de la commanditrice de l'ouvrage, Ida Rubinstein, unique interprète, on l'a vu, avant la guerre. Le fait de mentionner son nom dans le programme n'était pas sans sous-entendu. Delannoy reprend assez platement l'information : « Aussi bien, n'oublions pas que *Jeanne au bûcher* se présente à l'origine comme un *oratorio spectaculaire*, destiné aux

représentations de Mme Ida Rubinstein ». Un article, en revanche, appuie l'information : celui de Georges Pioch. « Grâce aux libéralités hardies de Mme Ida Rubinstein, auxquelles poésie et musique doivent beaucoup, cette œuvre hautement inspirée, mystique, populaire, et, par la musique qui l'exalte, extraordinairement puissante, nous avait été révélée en 1936. » On passera sur l'erreur de date – veut-elle renvoyer de manière consciente à l'époque du Front populaire ? – mais cette formulation dans le journal vigoureusement collaborationniste de Marcel Déat, fondateur du Rassemblement national populaire étonne.

- 43 Georges Pioch (1873-1953), homme de lettres à ses débuts, critique littéraire, musicologue, journaliste et homme politique, a un itinéraire assez singulier : pacifiste, membre de la SFIO puis du jeune Parti communiste, il doit quitter *L'Humanité* où il écrit en 1922 et se trouve exclu du parti en 1923, par opposition avec Trotski, notamment à cause de son appartenance à la Ligue des droits de l'homme. Ce pacifisme, qui le fait aussi bien condamner le fascisme que le communisme, reste sa ligne de conduite jusqu'à la guerre, ce qui ne l'empêche pas de collaborer, comme critique, à *L'Œuvre* de Déat jusqu'en 1942 où il se retire totalement : « j'avoue mon renoncement, c'est fini, que les hommes accomplissent sans moi leur destinée »²⁴, écrit-il en 1943.

- 44 Dans ses *Mémoires politiques*, ouvrage paru chez Denoël en 1989, Marcel Déat écrit, parlant de son journal :

Nous retrouvons pareillement Georges Pioch, mieux disant que jamais, sonore et encore bedonnant, malgré une légère déflation, et qui allait continuer son culte de la musique. Je ne sais pas combien de fois, avant sa retraite, il fallut le défendre auprès des Allemands, sans cesse alertés par les propos énormes que le bon Pioch tonitruait à travers Paris. Il ne se passait pas de semaine, à partir de 1941, où il ne fût dénoncé comme juif ou franc-maçon. Et toujours par d'excellents confrères bien entendu. Il est rentré dans l'ombre à temps, j'espère pour prendre sans dommage le tournant historique²⁵.

- 45 Si l'on ajoute que le commentaire de Pioch, concernant la création de la seconde symphonie, utilise les termes d'« oppression » et de « délivrance »²⁶, il semble donc aller de soi que ce commentaire de Pioch sur Ida Rubinstein contribuait à ces attaques contre lui et affirmait, au sein même d'un journal collaborationniste, un positionnement tout autre. Rien n'est simple lorsqu'on approfondit la connaissance de cette époque.

- 46 L'article de Rebatet, tout en tenant un discours inverse, conforte paradoxalement cette interprétation. Dans son article, il écrit :

Autre affaire : il n'était vraiment pas opportun de rappeler dans le programme du festival de Chaillot que *Jeanne au bûcher* dut le jour à une commande de la richissime et youdissime cabotine. Ida Rubinstein, et de nous évoquer du même coup ces extravagants concerts d'Orléans, où Jeanne d'Arc était célébrée par ladite Rubinstein, en présence du ministre Zay, du maire Lévy, du général Bloch.

- 47 Cela témoigne, dans le contexte de l'époque, du poids de la moindre allusion. Cela dit aussi – puisque ce n'est pas dans le programme – le souvenir sous-jacent du souvenir de la création de l'œuvre à Orléans, en 1939. À cette occasion, *La France enchaînée*, journal antisémite de Darquier de Pellepoix, avait édité une affiche sur laquelle on pouvait lire :

Après la conquête d'Orléans par les Juifs, celle de Jeanne d'Arc par la Juive Ida Rubinstein. [...] Le "clou" de ces réjouissances est la représentation de la *Jeanne d'Arc* de Paul Claudel, avec la participation de la Juive Ida Rubinstein, du franc-maçon Jean Hervé, et avec la composition musicale du Juif Arthur Honegger²⁷.

- 48 L'ensemble de l'article de Rebatet porte le poids de cette situation : il rappelle en effet la situation d'Honegger qui fut un des principaux compositeurs des spectacles du Front populaire :

Ceci dit, doit-on faire un grief éternel à Honegger d'avoir, avec tant d'autres, accepté des commandes du Front populaire ? Pour ma part, je crois qu'en politique, une distinction est indispensable entre les gens de lettres ou d'enseignement et les artistes. Un vieux cafard démocratique comme Georges Duhamel, maints professeurs d'une judéolâtrie active sont à éliminer *impitoyablement et totalement* de notre vie intellectuelle. Les opinions, politiques du peintre, du musicien, du comédien n'ont par contre aucune importance lorsqu'elles ne se manifestent pas publiquement. Nous savons de reste que, tout au long de l'Histoire, les plus grands créateurs, ont servi avec une égale docilité les maîtres les plus divers. Ce qu'ils demandent avant tout à un régime, c'est de leur permettre de travailler.

Si nous avons vu en France tant d'excellents artistes incliner assez naïvement vers l'extrémisme marxiste, il faut bien dire que la faute en est d'abord à la République modérée, à la bourgeoisie conservatrice, qui n'ont cessé de manifester les goûts les plus détestables, qui se sont toujours détournées stupidement de ce qui était neuf et hardi. Fasciste cent pour cent, je rêve d'un régime où l'autorité servirait, après avoir d'abord déjudaïsé à fond les arts, à distinguer, à encourager les vrais talents. Il ne devrait plus y avoir, pour les artistes, d'autre dogme politique que celui-ci : « À bas les bourgeois ! » Le jour où un ministre des Beaux-Arts poussera chez nous ce cri avec eux, la France redeviendra une nouvelle Athènes.

- 49 Rebatet, condamné à mort à la Libération, sera gracié et restera emprisonné jusqu'en 1952.
- 50 Le titre de cet article portait une question : « une simple reprise ? » La réponse est, bien évidemment, non.
- 51 Le regard qu'on porte aujourd'hui sur la vie artistique qui s'est poursuivie pendant toute cette période est, généralement, critique. On donne raison à Jean Guéhenno, affirmant dans son *Journal des années noires* :

Il fallait que Paris fût éteint, puisque les traîtres et les ennemis l'avaient éteint. Il fallait que le monde entier sentît qu'à la place où brillait d'ordinaire tant de lumière il n'y avait plus qu'un grand trou noir, d'où ne jaillissait plus aucune parole, aucune pensée, et que ce trou noir fit honte au monde²⁸.

- 52 Or, on le sait, la vie artistique pendant cette période fut au contraire très riche, attirant un large public particulièrement avide d'art, sans doute pour tenter d'échapper à une existence étouffante marquée par les privations, mais aussi pour tenter d'espérer et de trouver des raisons de vivre. Une œuvre comme *Jeanne d'Arc au bûcher* participait de cette expérience. À l'instar de la dernière réplique du *Soulier de satin*, « Délivrance aux âmes captives », que la Comédie-Française fera résonner l'année suivante, la fin de l'ouvrage offrait une sublimation dont les auditeurs étaient avides. Comme le notait Chailley dans le programme, y « retentit une dernière fois le chant du rossignol, qui, au début de l'œuvre, opposait dans les voix-mêmes de la nature les forces de l'Espoir aux hurlements de la Désespérance vaincue ».
- 53 On est surtout sensible aujourd'hui à la compromission que manifeste cette vie artistique parisienne avec l'occupant qui la contrôle et en profite largement. Que vaut d'ailleurs cette audition alors que la rafle du Vél d'Hiv est en préparation ? Les articles évoqués montrent cependant que le contexte est présent de manière sous-jacente. Selon des degrés divers, l'œuvre est toujours mise en relation avec les années trente et avec sa mécène et interprète. On est sans doute loin d'actes de Résistance, mais la

réaction de Rebatet montre que cette attitude était sans aucun doute volontaire, y compris dans le cas de Marcel Delannoy qui, membre du Groupe Collaboration et critique aux *Nouveaux Temps* de Jean Luchaire, aura à rendre des comptes à la Libération.

- 54 En août 1944, alors que les combats pour la Libération de la France s'intensifiaient, Claudel a rédigé un prologue pour *Jeanne d'Arc au bûcher* faisant explicitement résonner l'ouvrage dans son lien avec l'actualité par le biais de citations bibliques. Il était prévu des représentations de gala à l'Opéra, mais elles ne purent avoir lieu, la musique d'Honegger se trouvant alors exclue des programmes. On reprochait notamment à Honegger d'avoir fait le voyage à Vienne en 1941 pour le 150^e anniversaire de la mort de Mozart et d'avoir été trop visible et trop joué en cette période. 1945 marque cependant un coup d'arrêt, très temporaire : Ida Rubinstein redonne l'œuvre à Strasbourg en 1946 et 1947 pour ses dernières apparitions sur scène ; le chef d'orchestre Louis de Vocht la dirige à Paris, après Bruxelles, en 1947 et sa renommée s'étend très vite au monde entier où elle fait toujours partie des rares œuvres lyriques du xx^e siècle à être jouées. Cette reprise de *Jeanne d'Arc au bûcher* à Chaillot en 1942 peut paraître appartenir à une face sombre de son histoire, mais l'examen attentif des documents montre aussi que cette audition était bien saisie dans le souvenir et la continuité d'une époque passée contre le moment présent, comme un signe d'espérance aussi, loin de toute compromission avec l'occupant.

NOTES

1. Voir la reproduction d'une photographie de ce rassemblement dans Colette Godard, *Chaillot. Histoire d'un théâtre populaire*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 18.
2. GODARD (Colette), *Chaillot, Un théâtre national et populaire*, Paris, Norma Éditions, 1998, p. 15.
3. Voir ORY (Pascal), *Le Palais de Chaillot*, p. 96 et GODARD (Colette), *Chaillot, Un théâtre national...*, op. cit., p. 19. Karine Le Bail, dans *La Musique au pas. Être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS Éditions, 2016, évoque « presque 3 300 spectateurs », p. 42, ce qui permet de grossir les foules se pressant aux concerts collaborationnistes. Alan Riding, dans *Et la fête continue: La vie culturelle à Paris sous l'Occupation* Paris, Plon, 2012, p. 189, avance le chiffre de 3 500 places.
4. Voir <http://www.ina.fr/video/AFE85000549>
5. Voir LE BAIL (Karine), op. cit., p. 42.
6. Cet article revient, de manière plus restreinte et plus précise, sur une étude de réception générale qui a fait l'objet d'un article, « La réception de *Jeanne d'Arc au bûcher* de 1940 à 1945 », écrit en 2003 et publié dans LÉCROART (Pascal) dir., *Claudel politique*, Lons-le-Saunier, Aéropage, « Penser ! », 2009. Les nombreux travaux publiés depuis sur cette époque ont, en partie, fait évoluer mon point de vue.
7. Pour une approche générale de cet ouvrage, voir CALMEL (Huguette) et LÉCROART (Pascal), *Jeanne d'Arc au bûcher de Paul Claudel et Arthur Honegger*, Genève, Éditions Papillon, « 7^e note », 2004.
8. Sur Ida Rubinstein, à qui l'on doit *Le Martyre de saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio et Claude Debussy, ou le *Boléro* de Ravel, voir DEPAULIS (Jacques), *Ida Rubinstein. Une inconnue jadis célèbre*, Paris, Champion, « Dimension », 1995.

9. Voir CALMEL (Huguette) et LÉCROART (Pascal), *op. cit.*, p. 28-34.
10. Chaque couple était chargé d'un épisode : Maurice Fombeure et Louis Beydts pour l'enfance, Jean de Beer et Georges Dandelot pour l'épisode de Vaucouleurs, Raymond Loucheur et José Bruyr pour la rencontre avec le dauphin, Exbrayat et Tony Aubin pour Orléans, Henri Ghéon et Jacques Chailley pour le sacre, Gilles Gérard et Pierre Capdevielle pour le procès, Claude Vermorel et André Jolivet pour le bûcher.
11. BARBARIN (Maurice), « "Jeanne d'Arc au bûcher" à Lyon », *L'Action française*, 7 août 1941, p. 4.
12. Voir LE BAIL (Karine), *op. cit.*, p. 211-212.
13. Ce programme, consulté à partir d'une collection privée, se présente sur une simple feuille en format A3 pliée en deux. On peut légitimement penser que le contenu était identique à celui du concert du soir.
14. « Un comité de propagande pour la musique », *Le Figaro*, 21 janvier 1931, p. 5.
15. Sur les Jeunesses musicales de France dans le cadre de l'Occupation, voir SIMON (Yannick), « Les Jeunesses musicales de France », dans CHIMÈNES (Myriam) dir., *La Vie musicale sous Vichy*, Éditions complexe, 2001, p. 203-215.
16. Voir CHIMÈNES (Myriam) et SIMON (Yannick) dir., *La Musique à Paris sous l'Occupation*, Paris, Fayard/Cité de la musique, note 1, p. 21.
17. Voir notamment le dossier de presse (1940-1943) établi par la BnF et consultable à l'adresse : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42674163c>.
18. Dès 1935, Claudel a rédigé le texte d'une conférence sur *Jeanne d'Arc au bûcher*, publiée dans *Conferencia*, le 1^{er} octobre 1935. Par la suite, il a repris ce texte pour des conférences avant les auditions de l'oratorio dramatique, notamment à Bâle et à Orléans. Ce n'était pas le cas en 1942. La citation de Delannoy ne se retrouve pas à l'identique dans la version originale de la conférence.
19. GEORGE (André), « Jeanne au bûcher », *Les Nouvelles littéraires*, 17 juin 1939.
20. FABRE (André), « *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger », *La Croix*, 13-14 juillet 1941.
21. DESNOS (Robert), « Disques – *Jeanne d'Arc au bûcher* », *Aujourd'hui*, 21 juillet 1943.
22. SAMAZEUILH (Gustave), « La musique – *Jeanne au bûcher* de P. Claudel et A. Honegger au Palais de Chaillot », *Les Annales politiques et littéraires*, 25 juin 1939, p. 633.
23. PIOCH (Georges), « Un grand musicien français – Les 50 ans d'Arthur Honegger », *L'Œuvre*, 26 juin 1942.
24. Lettre à Jeanne Hubert du 28 septembre 1943, citée dans la notice Georges Pioch, rédigée par Nicolas Offenstadt, du *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, Jean Maitron (dir.), accessible à l'adresse : <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article24396>.
25. DÉAT (Marcel), *Mémoires politiques*, Paris, Denoël, 1989, p. 566.
26. « Cette symphonie est tout un drame. Dramatique, le premier mouvement, obsédant, lancinant par la mélancolie de sa plainte obstinément répétée. Dramatique aussi, l'adagio, dont la douleur tourmentée s'apaise peu à peu, pour se rasséréner dans une cantilène expressive de paix. Dramatique enfin, le troisième mouvement, qui libère magnifiquement la symphonie de l'oppression où elle se débattait. L'irruption des trompettes sonne la délivrance. Dès lors, et jusqu'à la fin, c'est une liesse de l'homme jeune, sur laquelle plane, éclatant, cordial, irrésistible, un choral où Honegger témoigne pour sa filiation à Jean-Sébastien Bach. Mais celui-ci n'est-il pas l'alpe où prennent leur source et de laquelle abondent les plus grands fleuves de la musique ? »
27. Texte cité par Michel Winock, « Jeanne d'Arc », dans NORA (Pierre) dir., *Les Lieux de mémoire*, t. 3, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 4464.
28. GUÉHENNO (Jean), *Journal des années noires*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002 [1947], p. 10.

RÉSUMÉS

Le 13 juin 1939, le Palais de Chaillot accueille la création parisienne de *Jeanne d'Arc au bûcher*, oratorio dramatique de Paul Claudel et Arthur Honegger commandé par Ida Rubinstein qui interprète le rôle-titre. Trois ans plus tard, le 25 juin 1942, l'œuvre est reprise dans le même lieu, avec le même incontestable succès, mais dans un tout autre contexte. À partir de la réception critique dans la presse et de documents d'époque, l'article s'interrogera sur les interprétations différentes qu'on est susceptible de construire et de reconstruire de l'œuvre et de son exécution, son autonomie esthétique étant naturellement contestée par les significations idéologiques sous-jacentes, fondamentalement ambiguës, portées par les deux époques, si proches et si lointaines.

INDEX

Mots-clés : Palais de Chaillot, Gémier (Firmin), Aldebert (Pierre), Jeanne d'Arc au bûcher, Claudel (Paul), Honegger (Arthur), Rubinstein (Ida)

AUTEUR

PASCAL LÉCROART

Professeur, université de Franche-Comté, membre du projet ANR ECHO